

Itadokt

Dal testo alla rete

Letteratura, arte, cultura e storia in nuove prospettive

Atti e documenti del convegno internazionale per dottorandi

Budapest, 22-24 aprile 2010

Università degli Studi Eötvös Loránd





DAL TESTO ALLA RETE

**Atti e documenti del convegno internazionale per dottorandi
Budapest, 22-24 aprile 2010
organizzato dall'Atelier ITADOKT*,
Università degli Studi Eötvös Loránd, Budapest**

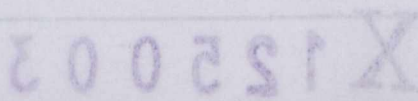

a cura di
Endre Szkárosi e József Nagy

*Atelier ITADOKT
diretto da Endre Szkárosi
dottorandi e professori del Programma di Dottorato in Studi di italianistica della
Scuola di Dottorato in Studi letterari
e studenti del Dipartimento di Lingua e Letteratura Italiana della
Università degli Studi Eötvös Loránd, Budapest
www.itadokt.hu

Eötvös Loránd Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar
Olasz Nyelv és Irodalom Tanszék - ITADOKT Műhely
2010

Dipartimento di Italianistica della
Università degli Studi Eötvös Loránd
Atelier ITADOKT

itadokt.libri



Tartalom

Itadokt qua, Itadokt là...	9
Testi. Letteratura italiana nel Medioevo e nel Rinascimento	11
Eszter Draskóczy • „Come pintor che con essempro pinga”: l’influenza ovidiana sulle metamorfosi vegetali della Commedia	13
Piroska Ágoston • Al cor gentil rempaira sempre amore	29
Roberto Angelini • Leonardo Bruni e la tradizione delle biografie illustri tra Plutarco e le Vite di Dante e del Petrarca	38
Eszter Papp • Il Trattatello in laude di Dante del Boccaccio nella Raccolta Aragonesa. Dante nell’età laurenziana	46
Angela Maria Iacopino • Il manoscritto Antinori 130: una comica storia di possessione	53
Éva Jakab • Ha Ha He. Humanismo, Humorismo, Hercole	61
Paolo Pedretti • Le rime di Dante: un progetto ottocentesco di edizione	72
Valentina Marchesi • La tradizione manoscritta del De Urbini Ducibus di Pietro Bembo	83
Gloria Camesasca • L’Archivio Datini: dagli antichi ordinatori all’inventario on-line	102
Toni. Rapporti italo-ungheresi, arti contemporanee	115
Gábor Mihály Tóth • “Dispaccio di Landus”, vicende di una relazione veneziana quattrocentesca dell’Ungheria	117
Benke László • The Vernacular Bibles of Italian Jewish Communities from the Middle Ages to the Counter-Reformation: The Biblical Translation as a Stage for Polemics	130
László Fekete • Opera omnia con melodie religiose ebraiche. Le parafrasi salmodiche di Benedetto Marcello	143
Kristóf Hajnóczy • Testo e rete nella storia e nella ricostruzione della storia della Riforma protestante nell’Italia del Cinquecento	149
Orsolya Száraz • La Missio Segneriana nella Provincia Austriaca della Compagnia di Gesù 1714–1730	162
Dénes Mátyás • Pier Vittorio Tondelli: Altri libertini – un libro “scandaloso” degli anni Ottanta	172
Zsuzsanna Falusi Haraszti • Jews in the short stories of Giorgio Pressburger	184
Farkas Mónika • Dal testo alla rete: punto di partenza o cronaca di una morte annunciata?	188

Sarah Sivieri • Dalla rete al testo: nuove prospettive nel panorama letterario contemporaneo. Il caso ARPANet.....	195
---	-----

Tropi. Narrativa, film, architettura, questioni di linguistica e di storia del teatro	213
--	-----

Laura Genovese • Scienza delle acque e ars militaris: la trasmissione del sapere tecnico nel Mezzogiorno d'Italia tra tardoantico e medioevo.....	214
--	-----

Judit Sedlmayr • La scena naturale immaginata nell'Inferno di Dante	223
--	-----

Dániel Faragó • Errori e speranza nel Canto XI del Purgatorio dantesco.....	236
--	-----

Nóra Emőke Dobozy • Dream and insomnia in the Orlando Furioso.....	249
---	-----

Michela Goi • Le grottesche nelle stampe del Cinquecento tra Italia e Francia: il caso di Michele Greco	260
--	-----

Krisztina Lamos M. • The Poetry of Jewish Women in Italy, especially in Venice and Rome. The Rebirth (Renaissance) of Women's Literature and Art of Writing in the 11 th -17 th Century	271
--	-----

Judit Nahóczky • Cubismo e futurismo – la visione bocconiana.....	278
--	-----

Szonja Stella • Gli alleati e la Cosa Nostra.....	281
--	-----

Mónika Zsuzsanna Kertész • Memoria collettiva e teatro di narrazione	291
---	-----

Orsolya Serkédi • Gli elementi iconografici nei film di Pier Paolo Pasolini.....	296
---	-----

Emanuele Chiacchiera • Affreschi italiani a Siklós	302
---	-----

Anna Fuchs • Riferimenti italiani negli scritti critici di Jenő Péterfy	313
--	-----

Lorenzo Marmioli • La fortuna di Gyula Krúdy in Ungheria, Italia e nella Mitteleuropa	317
--	-----

Enikő Haraszi • Compositori veristi in Ungheria: Umberto Giordano	322
--	-----

Kinga Szokács • La metodologia di Armando Punzo „faccio teatro dunque sono” ovvero le esperienze di un'arte delinquenziale	337
---	-----

Federica Tammarazio • Contemporary Arts in Turin: past, present and future of the system from the voice of its protagonists	344
--	-----

Anikó Dombi • Luigi Riccoboni e Goldoni – una premessa alla riforma teatrale di Goldoni.....	355
---	-----

Rita Zama • Il rapporto tra parola e pensiero in Alessandro Manzoni nelle due redazioni della Colonna infame	363
---	-----

Gyöngyi Tatay • Massimo Bontempelli e la metafisica. Dalla pittura alla letteratura.....	374
---	-----

Andrea Zsiros • Passione profana. La storia della sofferenza di Pinocchio in prospettiva biblica	381
---	-----

Gizella Börcsök Slama • Bologna 2000 – Città Europea della Cultura.....	385
--	-----

Nuovo Umanesimo • Umanesimo.....	392
Contesto italiano • Contesto ungherese.....	399
Contesto ungherese • Contesto italiano.....	408
Nuove prospettive • Prospettive	419
Dalle discussioni	425

... lavoro di tutti e tutti queste forme della conoscenza non è solo una responsabilità, ma anche una sfida da parte nostra: fonte di emozioni intellettuali e vitali, l'appropriazione senza pregiudizi delle esperienze inerenti a tali forme è in grado di aprire i nostri occhi a possibilità nuove, visto le cose ritenute già conosciute, stimolandoci ad acquisire nuove esperienze. Questo ricerca creativa si basa su responsabilità individuali, ma di solito si svolge in una certa comunità: in gruppi di lavoro, in istituzioni di ricerca e in circoli di amici. In così tanti casi si dimentica che possiamo dirci fortunati se li sentiamo tutti familiari. La sensazione di questa familiarità è inseparabile dalla vera conoscenza - nella conoscenza solitaria non si può mai ad essa porta in sé il rischio di una lenta ossificazione. L'arduo lavoro collettivo fa invece nascere delle amicizie e l'amicizia ispira nuovi lavori comuni.

La segreteria della Università di Torino, malgrado, sia ancora in un certo senso improvvisata, è composta di sei professori del Programma di Italianistica delle Scuole di Dottorato in Studi Letterari dell'Univ. di Torino, assieme con i professori e gli studenti del Dipartimento di Italianistica, hanno voluto creare questo spazio familiare, in modo tale che la disciplina affidata a noi - e sempre più a loro, i giovani -, ossia la letteratura e la cultura della civiltà italiana, studiati dal grande passato negli studi ungheresi di filologia moderna, possa portare avanti e sviluppare la magnifica esperienza con la quale la cultura italiana si impegna da più di un secolo.

Questo è stato il nostro obiettivo nella creazione dell'Ateneo ITADOKT: un ateneo che, rispondendo alle sfide nuove e a quelle meditate, partendo dalle circostanze del tempo e dallo spazio attuale e che le continue esigenze di un ampliamento e superamento di essi, si impegna di presentarci e coinvolgerci in questa cultura e di questa scienza nelle forme più attive e partecipative. Nel 2002 abbiamo lanciato anche il Circolo Itadokt, che con una frequenza mensile offre la possibilità ai giovani ricercatori, ma soprattutto ai dottorandi di esporre la loro tesi o gli aspetti interessanti delle loro ricerche, prendendo ispirazione dal convegno internazionale organizzato nel 2003 dai nostri giovani e meno giovani colleghi dell'Ungheria (egli Spisak-Szeged, ora abbiamo deciso di organizzare noi, in nome dell'Ateneo ITADOKT, il secondo convegno internazionale "nell'isola del 2010, incontro che dovrà in noi, offrire anche la possibilità di un'organizzazione regolare. Per la realizzazione di tale convegno (e altri convegni, con l'aiuto dei loro professori e di altri studenti, ben volentieri invitiamo, che per alcuni mesi, il buon esempio ha dato anche altri, così per l'attuazione del nostro e sono trovati vari sponsor. Informazioni puntuali sui quali si possono trovare sfogliando le pagine delle nostre pubblicazioni - prima di tutto quelle del nostro Ateneo - e visitando il nostro sito internet.

Invece di un elenco saggio, mi sia permesso di far riferimento ai nostri sostenitori più vicini e generosi, che, nonostante la circostanze non facili della situazione attuale, hanno ritenuto l'iniziativa abbastanza importante e degna di meritare un aiuto al lettore.



„Come pintor che con essempro pinga”: l’influenza ovidiana sulle metamorfosi vegetali della *Commedia*

Introduzione

Nelle opere dantesche si possono individuare molteplici influssi dell'autore delle *Metamorfosi*. Nella *Vita nuova* e nelle *Rime* appare l'OVIDIO dei *Remedia amoris*, ossia l'autore per eccellenza della poesia amorosa. Nel capitolo XXV della *Vita nuova*¹ DANTE lo include tra i cinque poeti classici – i quali compaiono così raggruppati anche nel canto IV dell'*Inferno* – presentandolo come l'unico in cui parli “Amore, sì come se fosse persona umana” e attribuendogli dunque il merito di essere non solo il miglior conoscitore dell'amore, ma quasi una sua personificazione. Diverso è invece l'approccio di DANTE nelle opere successive. Nel *De Vulgari Eloquentia* e nella *Commedia*, infatti, egli appare esclusivamente interessato al poeta antico in quanto autore delle *Metamorfosi*: nel *De Vulgari Eloquentia* (II, VI, 7), formulando un canone letterario, egli pone in primo piano il capolavoro di OVIDIO, considerandolo alla pari con l'*Eneide* e con la *Farsaglia*: “Et fortassis utilissimum foret ad illam habituandam regulatos vidisse poetas, Virgilium videlicet, Ovidium Metamorphoseos, Statium atque Lucanum”. Nel canto IV dell'*Inferno* lo troviamo nel Limbo, raggruppati nella schiera dei maggiori poeti classici (OMERO, ORAZIO, LUCANO e VIRGILIO): “Mira colui con quella spada in mano, / che vien dinanzi ai tre sì come sire: // quelli è Omero poeta sovrano; / l'altro è Orazio satiro che vene; / Ovidio è 'l terzo, e l'ultimo Lucano” (vv. 86-90).

Nella *Commedia* l'influenza ovidiana si mostra forte e pervasiva: ANTONIO ROSSINI, l'autore della monografia intitolata *Dante and Ovid: A Comparative Study of Narrative Techniques*, elenca 251 allusioni alle *Metamorfosi*. Per capire meglio l'approccio dantesco nei confronti dell'autore latino, dobbiamo analizzare i diversi modi con cui viene utilizzato il testo ovidiano nell'opera di DANTE. A livello microtestuale della *Commedia* OVIDIO compare come un poeta da imitare. Numerosi sono i paragoni tratti dalle *Metamorfosi*: pensiamo ad esempio al paragone delle rane in *Inf.* XXXII, 31 che trae origine da *Met.* VI, 370-381, o a quello della freccia in *Inf.* VIII, 13-15 che deriva dal libro settimo delle *Metamorfosi* (776-778). Ugualmente notevole è l'influsso d'OVIDIO nel campo delle altre figure retoriche ed espressioni poetiche: anche nel canto XXXIV l'immagine delle ombre che traspaiono come “festuca in vetro” (v. 10) nel gelido lago del Cocito ha il suo antecedente nell'opera d'OVIDIO: “in liquidis translucet aquis, ut eburnea si quis / signa tegat claro vel candida lilia vitro” (*Met.*, IV, 354-355), dove si descrive con queste parole il giovane desiderato dalla ninfa Salmace. Ma accanto all'imitazione appare anche il motivo dell'emulazione, anzi DANTE enuncia la superiorità della propria invenzione poetica rispetto a quella presente nel poema di OVIDIO: “Taccia di Cadmo e d'Aretusa Ovidio, / ché se quello in serpente e quella in fonte / converte poetando, io

1 Nell'edizione di G. GORNI (DANTE ALIGHIERI, *Vita Nova*, a cura di GUGLIELMO GORNI, Einaudi, Torino 1996) capitolo 16.

non lo ,nvidio; // ché due nature mai a fronte a fronte / non trasmutò sì ch'amendue le forme / a cambiar lor materia fosser pronte" (*Inf.* XXV, 97-102). Ma forse oggi la più importante prospettiva di analisi nell'ambito degli studi danteschi riguarda il modo in cui vengono riscritti i miti ovidiani, i quali in alcuni punti della *Commedia* compaiono come prefigurazioni, "figure" delle metamorfosi dantesche: su questa prospettiva offrono preziose indicazioni i saggi di ERICH AUERBACH,² KEVIN BROWNLEE,³ GIUSEPPE LEDDA⁴ e MICHELANGELO PICONE.⁵

Nella mia lettura mi concentrerò sulla riscrittura dantesca delle metamorfosi vegetali di OVIDIO, che non sono state ancora oggetto di uno studio complessivo. Vorrei fornire tre esempi, scegliendone uno per ogni cantica, dei modi diversi con cui DANTE ha utilizzato i miti di metamorfosi vegetale. Il canto XIII dell'*Inferno* rappresenta una delle trasformazioni tipicamente infernali nelle quali viene evidenziato l'influsso degradante del peccato, su una base etica di derivazione boeziana, diversamente dai richiami ovidiani presenti nei canti del Paradiso terrestre, che hanno caratteristiche allegoriche e teologiche: cioè tecniche che sono riconoscibili nelle interpretazioni moralizzanti e allegorizzanti delle letture medievali di OVIDIO. Invece nel I canto del *Paradiso* i miti ovidiani – nel caso di Marsia e Glauco – assumono un senso figurale, e, nel caso del richiamo a Dafne, un valore metapoetico.

1. La pianta sanguinante di *Inf.* XIII: l'antecedente virgiliano, le metamorfosi mitiche di Ovidio e quella etica di Dante

All'inizio del canto XIII dell'*Inferno* DANTE e VIRGILIO entrano in un bosco selvatico che nella sua contrapposizione ai boschi mondani si richiama alla "selva oscura" del I canto: gli alberi di questo bosco sono "di color fosco", con rami "nodosi e 'nvolti" in cui non crescono frutti ma punte spinose e velenose. DANTE, su invito di VIRGILIO, strappa un ramicello di un albero; dal ramo esce sangue, e il tronco reagisce rimproverando DANTE per la sua crudeltà: "Uomini fummo, e or siam fatti sterpi" – dice la pianta con voce che esce insieme al sangue attraverso la ferita del ramo. Qui, a prima vista, sembra molto forte l'influenza dell'antecedente virgiliano dell'episodio, ma, analizzando l'intero canto, è possibile notare come esso sia cosparso di molteplici richiami a OVIDIO.

1.1

La fonte virgiliana dell'episodio si trova nel terzo libro (vv. 22-68) dell'*Eneide*, a cui peraltro lo stesso DANTE accenna nel verso 48 del Canto. La struttura e la situazione di base della storia dantesca e di quella virgiliana sono fundamentalmente conformi, e la somiglianza tra le scene si mostra tanto nell'atteggiamento degli autori quanto nel comportamento degli eroi: nella pietà verso il miserabile stato umano espresso dal grido proveniente dalla terra/dal tronco, e nell'orrore che viene provato sia dall'eroe virgiliano (vv. 29-30, 39) sia da quello

2 E. AUERBACH, *Figura*, in: *Studi su Dante*, Feltrinelli, Milano 2005, pp.176-226.

3 K. BROWNLEE, "Pauline vision and ovidian speech in «Paradiso» I", in *The Poetry of Allusion*, 1991, pp.202-213.

4 G. LEDDA, "Semele e Narciso : miti ovidiani della visione nella « Commedia » di Dante", in G. M. ANSELMI-M. GUERRA (a cura di), *Le « Metamorfosi » di Ovidio nella letteratura tra Medioevo e Rinascimento*, Gedit Edizioni, Bologna 2006, pp.17-40.

5 M. PICONE, "L'Ovidio di Dante", in *Dante e la „bella scola“ della poesia. Autorità e sfida poetica*, (a c. di A.A. IANNUCCI), Longo, Ravenna 1993, pp.107-144.

dantesco (vv. 44-45) e da cui scaturisce il sentimento di pietà. La differenza più notevole tra le due scene si verifica nell'elemento della metamorfosi: il mirto cresce sopra il corpo di Polidoro (le parole che quest'ultimo rivolge a Enea indubbiamente escono dal terreno, dal profondo di un tumulo⁶; mentre le anime dei suicidi sono all'interno di una pianta – secondo la legge del contrappasso il loro corpo umano è stato sostituito da un corpo vegetale e le loro membra sono diventate foglie, sensibili al dolore, ma incapaci di muoversi. Nel caso dell'antecedente virgiliano non si tratta dello stesso tipo di metamorfosi "diretta" (da uomo in pianta) che troviamo in OVIDIO, e neppure di quella "indiretta", dantesca, che sta a indicare una diversa modalità di imprigionamento dell'anima. Ma anche se non è il corpo di Polidoro a trasformarsi in mirto, siamo comunque di fronte a una metamorfosi: da un lato perché i dardi che hanno trafitto il suo corpo, radicandosi nel terreno, danno origine a un cespuglio di corniola e di mirto;⁷ dall'altro lato perché la pianta, avendo vicino l'anima, che è l'essenza dell'umanità, diventa simile al corpo umano, e ciò si rende evidente nel sangue che ne esce fuori e nella sensazione del dolore.

L'altra importante differenza tra l'antecedente virgiliano e la riscrittura di DANTE è il motivo della punizione. Mentre Polidoro ha sofferto una morte violenta e la sua sopravvivenza in forma di pianta terrena non è il risultato dei suoi atti precedenti, la nuova esistenza dei suicidi danteschi viene determinata in ogni particolare dalla pena, che è la conseguenza dell'atto commesso. Il cespuglio di Polidoro non è prigione dell'anima, ma una sorta di lapide del giovane ingiustamente ucciso. Non trovo convincente l'opinione di GIOVANNI FALLANI⁸ (e di altri), secondo i quali il giovane troiano riceverebbe in questa trasformazione "un compenso alle sue pene, per volere degli dèi", perché la conclusione dell'episodio virgiliano consisterà nella descrizione della cerimonia di sepoltura di Polidoro (vv. 62-68), nella quale viene sepolta anche l'anima (vv. 67-68), per poter riposare finalmente in pace. Dunque la sua metamorfosi ha più il significato di un aiuto temporaneo ricevuto dagli Dei che non quello di una vera ricompensa.

1.2

Nella descrizione della metamorfosi del canto XIII – come indica D'OVIDIO⁹ –, DANTE si è ispirato non soltanto a VIRGILIO ma anche all'autore delle *Metamorfosi*. In OVIDIO troviamo numerosi esempi di trasformazioni in piante (dalla storia di Dafne fino a quella di Filemone e Bauci)¹⁰, ma soltanto in tre casi di piante sanguinanti. Nel caso delle Eliadi piangenti il fratello Fetonte si tratta di una metamorfosi non ancora completata ed è per questa ragione che i loro rami sanguinano e si mostrano in grado di parlare mentre esse stanno assumendo una forma vegetale e la loro madre, Climene, tenta di strappare i loro corpi dai tronchi. Invece, a metamorfosi ultimata, quando la corteccia copre le loro labbra, esse tacciono, e non sono capaci di esprimersi in altro modo che con le lacrime diventate gocce d'ambra.¹¹

6 *Eneide*, III, 39-40: "gemitus lacrimabilis imo / auditur tumulo".

7 III, vv. 45-46: "Hic confixum ferrea texit / telorum seges et iaculis increvit acutis". ('una ferrea selva di dardi / qui mi trafisse e tutto il mio corpo ha coperto, / ed alta in rami pungenti è cresciuta').

8 Commento al verso 37.

9 *Canto di Pier della Vigna*.

10 Vedi: *Ivi*, pp. 127-130, HARSÁNYI, *Növénnyévdőzések Ovidius "Metamorphosis"-aiban*, 1908.

11 *Met.*, II, 340-366.

Diverso il caso del mito di Driope¹² che coglie dei fiori purpurei da un albero di loto, ignara del fatto che in quell'albero si era trasformata la ninfa Loti; e del mito di Erisittone¹³ che consapevolmente, in spregio agli Dei, abbatte la quercia del sacro bosco di Cerere sotto la quale si nasconde una ninfa carissima alla divinità: si tratta qui di metamorfosi compiute da lungo tempo, e il sangue e la parola sono i segni indiscutibili dell'essenza umana rimasta nella figura vegetale.

Analizzando le metamorfosi dantesche del canto XIII dell'*Inferno* e quelle ovidiane dobbiamo porre l'accento su alcune differenze fondamentali. LEO SPITZER¹⁴ nota una differenza notevole tra la metamorfosi in OVIDIO e in DANTE, per quel che riguarda il processo stesso attraverso cui la metamorfosi si compie: quando, in OVIDIO, una persona vivente *diventa* una pianta (coi piedi che si irrigidiscono in radici, la chioma che si trasforma in fogliame, ecc.) vi è una identità ininterrotta tra la persona come totalità e la pianta in cui viene trasformata. Mentre nel caso dei suicidi di DANTE il corpo e l'anima sono stati disgiunti dall'atto del suicidio e l'unica parte che sopravvive è l'anima. Questo è confermato dal fatto che nel giorno del Giudizio queste anime non riprenderanno il loro corpo, ma ne rimangono prive, e i loro corpi saranno appesi al "pruno" della propria anima.

Ci sono altre due differenze importanti tra le metamorfosi ovidiane e quelle dantesche delle anime del canto XIII, differenze su cui richiama l'attenzione MICHELANGELO PICONE nel suo saggio intitolato *Dante e i miti*¹⁵. La fantasia dell'*auctor* classico¹⁶ non aveva infatti mai contemplato l'ipotesi della formazione dell'uomo in pianta *irreale*, alienata dall'ordine naturale (una pianta dalle fronde non verdi ma scure, da rami non diritti ma contorti, e che al posto di frutti porta spine velenose¹⁷). E mentre le *Metamorfosi* sono interessate a spiegare ciò che precede la trasformazione, per esempio delle Eliadi in pioppi,¹⁸ la *Commedia* invece è interessata a rivelare ciò che segue la trasformazione dei suicidi in piante, ad evidenziare cioè come funziona la giustizia divina. Se le *Metamorfosi* sono un poema eziologico, che vuol conoscere le cause prime, la *Commedia* è un poema escatologico, che vuole capire le conseguenze ultime delle cose. Le Eliadi diventando pioppi terminano la loro esistenza infelice; i suicidi invece assumendo la natura vegetale iniziano una esistenza di infelicità senza fine.

Si può notare anche una differenza sotto l'aspetto narrativo: mentre DANTE è testimone del risultato della metamorfosi vegetale dei suicidi e ne dà un'autentica descrizione sul piano narrativo, OVIDIO svolge soltanto il ruolo di raccoglitore di miti, e, facendoli raccontare dai suoi personaggi, come accade in alcuni casi, ne rafforza il carattere fiabesco e li allontana da sé.

Prendendo in considerazione soltanto le descrizioni delle metamorfosi, non sembra convincente l'esistenza di uno stretto collegamento tra quelle del canto XIII e le metamorfosi vegetali ovidiane. In base alla struttura della storia, all'atteggiamento degli autori e alle reazioni emotive degli eroi, sembra ovvio che noi lettori siamo testimoni del compimento

12 *Met.*, IX, 334-93.

13 *Met.*, VIII, 738-84.

14 *Op. cit.*, 223.

15 M. PICONE, "Dante e i miti", in *Dante. Mito e poesia* (a c. di M. PICONE-T. CRIVELLI), 1997, pp.21-32.

16 *Ivi*, pp.25-26.

17 *Vv.* 4-6.

18 I pioppi, che ora crescono lungo la riva del Po, furono una volta le sorelle di Fetonte che piansero la rovinosa caduta del fratello dal cielo.

del modello virgiliano. Ma non si può trascurare la densa rete di allusioni ovidiane di cui il canto è intessuto dal primo all'ultimo verso. Nel primo verso viene citato il centauro Nesso, la cui storia era nota a DANTE tramite OVIDIO¹⁹, come viene confermato sia dalla sua mansione di traghettatore del Flegetonte, col compito di aiutare i poeti della *Commedia* ad attraversare il fiume di sangue bollente; sia dalle scelte lessicali del canto XII dell'*Inferno*:²⁰ per esempio la "bella Deianira" (v. 68) dantesca è la „pulcherrima virgo" delle *Metamorfosi* (IX, 9); e anche l'uso delle varianti della parola "guado" richiamano la storia ovidiana: al Nesso forte ed esperto di guadi (*Met.* IX, 108: "Nessus ... membrisque valens scitusque vadorum") viene chiesto da VIRGILIO di mostrare "dove si guada" (*Inf.* XII, 94); e questa parola sarà poi fonicamente riecheggiata anche nell'ultima parola nel canto (*Inf.* XII, 139): "Poi si rivolse e ripassossi l' guazzo".

Anche le trasformazioni in piante sanguinanti comportano inevitabili associazioni alle metamorfosi ovidiane. L'antecedente ovidiano, la descrizione della morte di Meleagro:²¹ "aut dedit aut visus gemitus"²² est ille dedisse / stipes et invitis correptus ab ignibus arsit"²³ dei versi 40-42 ("Come d'un stizzo verde ch'arso sia / da l'un de' capi, che da l'altro geme") è già stato segnalato da LYNNE PRESS nel suo saggio *Modes of Metamorphosis in the "Commedia": The case of "Inferno" XIII*. Ma la studiosa non prende in considerazione un elemento fondamentale del richiamo: il motivo della punizione. Il Polidoro virgiliano è una vittima innocente che subisce la morte senza colpa, mentre nelle storie ovidiane la metamorfosi appare anche come pena, o almeno come conseguenza delle azioni del soggetto della trasformazione. Le Eliadi, che piangono il fratello, si radicano nella loro tristezza inestinguibile; Driope ed Erisittone – ignari o consapevoli che siano – offendono un potere alto (i prediletti degli Dei). Meleagro (il fratello di Deianira), dopo la caccia al cinghiale di Calidone, uccide due suoi zii e sua madre, Alteia, per vendicare l'uccisione dei suoi fratelli, getta nel fuoco lo stizzo a cui le Moire avevano dato la stessa lunghezza di vita assegnata a Meleagro neonato.²⁴ Nell'esempio di Meleagro il lettore della *Commedia* si imbatte nel canto XXV del *Purgatorio* ("Se t'ammentassi come Meleagro / si consumò al consumar d'un stizzo"²⁵), dove la parola *stizzo* – che ha solo queste due occorrenze nel poema dantesco (*Inf.* XIII, 40 e *Purg.* XXV, 22) – dà un'indubitabile conferma del suo collegamento al mito ovidiano di Meleagro, rafforzando e accentuando così la sua presenza allusiva nel canto XIII.

L'importanza sostanziale del motivo della punizione emerge non soltanto dal paragone tra la storia dantesca e quella ovidiana, ma anche dal fatto che esso offre un antecedente per l'inserimento delle metamorfosi nel sistema morale. Le metamorfosi dantesche dell'*Inferno* – al contrario di quella virgiliana, e diversamente dal modello mitico di OVIDIO – si fondano su basi etiche (descritte da BOEZIO, a cui DANTE fa esplicitamente riferimento nel *Convivio*²⁶): "E però chi da la ragione si parte, e usa pur la parte sensitiva, non vive uomo, ma vive bestia; sì come dice quello eccellentissimo Boezio". Dunque le metamorfosi infernali

19 *Met.*, IX, 98-272.

20 Vedi: G. Izzi, "Nesso", in *Enciclopedia Dantesca*, 1984, vol. IV, p.42.

21 2007, p.232.

22 La parola *gemitus* apparisce anche nella storia del Polidoro nell'*Eneide* (III, 39).

23 *Met.*, VIII, 513-514: "Questo [il tizzone] manda un gemito, o così sembra, poi brucia in mezzo alle fiamme, che par nn vogliano attaccarlo".

24 vv. 451-455.

25 vv. 22-23.

26 II, VII, 4.

sono in ogni caso conseguenze del peccato, cioè degradazioni che si mostrano nella disumanizzazione dell'atteggiamento e delle fattezze. La causa delle trasformazioni del canto XIII veniva già indicata dai primissimi commentatori: da JACOPO ALIGHIERI²⁷ nel 1322 e da JACOPO DELLA LANA negli anni 1324-28 – cito le parole di quest'ultimo:

Or fa tale transmutazione Dante per allegoria, ch'elli dice: l'uomo quando è nel mondo è animale razionale, sensitivo e vegetativo: quando ancide sè stesso, el conferisce a cotale morte solo la possanza dell'anima razionale e sensitiva, e però ch'hanno colpa in tale offesa, son privi di quelle due possanze; rimangli solo la vegetativa.²⁸

Un'altra interessante e convincente interpretazione è presente nei saggi di WILLIAM A. STEPHANY²⁹ e CLAUDIA VILLA³⁰ secondo i quali la metamorfosi in pianta di Petrus de Vinea è fondamentalmente determinata dal suo nome³¹ e da un luogo del Libro di Ezechiele (17,2-10) che può essere interpretato come profezia parabolica della sorte di PIER DELLA VIGNA.³²

Un'ulteriore allusione ovidiana del canto XIII traspare nell'episodio degli scialacquatori inseguiti e sbranati da nere cagne demoniache, episodio che si rifà alla storia di Atteone che, trasformato in cervo, fu sbranato dai propri quaranta cani da caccia.³³ Cercando un collegamento con la soluzione dantesca, LODOVICO CASTELVETRO, nel suo commento del 1570,³⁴ menziona l'interpretazione allegorica del capitolo *De Actaeone* del *De incredibilibus historiis* di PALÉFATO che narrava che Atteone s'era rovinato trascurando il suo patrimonio, intento tutto alla caccia, "sicchè lo proverbiasse d'essersi lasciato mangiare dai propri cani". L'editore del commento di CASTELVETRO, FRANCIOSI³⁵ afferma che DANTE poteva conoscere la descrizione di FULGENZIO (III, 3) dove si legge che Atteone, avendo troppo amato la caccia e sentitane l'inermità, si disanimò, e il suo cuore divenne come un cuore di cervo. Ma pur abbandonando la caccia, mantenne la passione per i cani, per la quale sprecò ogni suo avere, e così si disse che era stato divorato dai suoi cani. Un brano del mito ovidiano di Atteone che descrive gli ultimi gemiti dolorosi del giovane cacciatore è strettamente collegato alle caratteristiche della produzione del linguaggio nel canto XIII: "gemit ille sonumque, / etsi non hominis, quem non tamen edere possit / cervus".³⁶ Le ultime parole del cacciatore non sono né umane né quelle del cervo: ma parla nella lingua ibrida e degradata con cui le anime-piante dantesche emettono e sanguinano i loro lamenti.

27 JACOPO ALIGHIERI (1322), commento ai versi 1-3 del canto XIII dell'*Inferno*.

28 JACOPO DELLA LANA (1324-28), *Proemio*.

29 L'autoadempimento delle profezie di Pier della Vigna: l'"Elogio di Federico II e "Inferno XIII", pp.37-62.

30 *Canto XIII*, 2000, pp.183-191.

31 Nella corrispondenza di Vigna e dei suoi contemporanei si trovano numerosi giochi di parole col suo nome – la raccolta di questi brani era già stata cominciata da Huillard-Bréholles.

32 STEPHANY, *L'autoadempimento delle profezie di Pier della Vigna: l'"Elogio di Federico II e "Inferno XIII"*, 1989, pp. 37-62.

33 *Met.*, III, 145-252.

34 Al verso 109.

35 L. CASTELVETRO 1570: [*Inferno* 1-29 only] *Sposizione di Lodovico Castelvetro a XXIX Canti dell'Inferno dantesco*, ora per la prima volta data in luce da G. FRANCIOSI. Modena, Società tipografica, 1886. Lo cita: D'OVIDIO, *Op. cit.*, pp.162-163.

36 Vv. 237-238.

Anche l'anonimo suicida fiorentino del canto XIII, non identificato neppure dai commentatori³⁷ – che si presenta con le parole “lo fei gibetto a me de le mie case”³⁸ – può avere un precedente ovidiano nella persona d'Ifide, che similmente al fiorentino s'impicca alla porta di casa³⁹. Se si accetta che anche in questo punto si possa scorgere un'influenza ovidiana, bisogna concludere che il Canto, così come si è aperto, si chiude con un'allusione all'antico poema delle metamorfosi.

2. Paradiso terrestre: il mito di Piramo e Tisbe, e il sonno di Argo

Nella seconda cantica spicca la presenza straordinaria dei miti ovidiani e in particolare di quelli connessi alle metamorfosi vegetali che si può riscontrare nei canti del Paradiso terrestre. Basti pensare all'importanza strutturale che ha il mito di Piramo e Tisbe, citato all'inizio e alla fine di questa sequenza.⁴⁰ Dapprima infatti è ricordato nel Canto XXVII (37-42), quando DANTE deve attraversare il muro di fuoco della settima cornice per giungere all'Eden dove incontrerà Beatrice (vv. 34-43). L'allusione alla storia tragica dei giovani innamorati ovidiani (*Met.*, IV, 55-166) appare nella forma di una similitudine (“Come al nome di Tisbe aperse il ciglio / Piramo in su la morte, e riguardolla, / allor che ‘l gelso diventò vermiglio // così la mia durezza fatta solla, / mi volsi al savio duca, udendo il nome / che ne la mente sempre mi rampolla”) per rappresentare la forza soprannaturale dell'amore. Al nome dell'amata Tisbe Piramo aprì gli occhi già aggravati dalla morte (“Ad nomen Thisbes oculos iam gravatos / Pyramus erexit...” *Met.* IV, 145-6), e la riconobbe, mentre il suo sangue bagnando le radici dell'albero di gelso tinse di vermiglio i suoi frutti bianchi. Così si muta improvvisamente l'animo di DANTE udendo il nome di Beatrice: dal pallore e dalla rigidità della paura mortale si ravviva e si riempie del calore dell'amore. Ma in conclusione la stessa storia ovidiana viene citata in un modo più complesso, nell'ultimo canto del *Purgatorio*, nel momento solenne dell'investitura profetica di DANTE (vv. 52-57) e insieme della sua incapacità di comprendere pienamente il significato degli eventi a cui ha assistito (vv. 67-72). In queste due terzine (“E se stati non fossero acqua d'Elsa / li pensier vani intorno a la tua mente, / e ‘l piacer loro un Piramo a la gelsa, // per tante circostanze solamente / a giustizia di Dio, ne l'interdetto, / conosceresti a l'arbor moralmente”) Beatrice spiega con la metafora del gelso reso scuro dal

37 Le due supposizioni con le quali i commentatori antichi e moderni hanno cercato di identificare tale personaggio sono le seguenti: da un lato potrebbe trattarsi di Lotto degli Agli, priore di Firenze nel 1285, e podestà di Trento nel 1287 dall'altro di Rocco dei Mozzi, di ricca famiglia caduto in miseria, entrambi suicidi. Boccaccio e Benvenuto sono propensi a credere che Dante ne abbia taciuto il nome, essendo tale mania una colpa assai frequente nella sua città. (FALLANI-ZENNARO, 1996, 110.)

38 v. 151.

39 *Met.*, XIV, 733-741: “...ad postes ornatos saepe coronis / umentes oculos et pallida bracchia tollens, / cum foribus laquei religaret vincula summis, / «haec tibi certa placent, crudelis et impia!» dixit / inseruitque caput, sed tum quoque versus ad illam, / atque onus infelix elisa fauce pependit. / icta pedum motu trepidantum aperire iubentem / visa dedisse sonum est adaperataque ianua factum / prodidit...”

40 Sul tema vedi: P. P. FORNARO, *Piramo e Tisbe al lazaretto (antropologia e letteratura: Ovidio, Agostino, Dante, Manzoni, in Metamorfosi con Ovidio, 1994, pp.43-46* ; M. PICONE, “Purgatorio XXVII: passaggio rituale e *translatio poetica*”, *Medioevo romanzo*, XII (1987), num. 2., pp.389-402; A. PEGORETTI, *Dal “lito disertato” al giardino: la costruzione del paesaggio nel Purgatorio di Dante*, Bononia University Press, Bologna 2007, pp.121-124. Del simbolismo dei tre colori: J. FRECCERO, *Il segno di Satana*, in *Dante. La poetica della conversione*, Il Mulino, Bologna 1989, pp.227-244.

sangue del Piramo morente l'oscurità della mente che impedisce a DANTE di comprendere il significato della "pianta dispogliata"⁴¹ del Paradiso terrestre. Nei versi seguenti (vv. 73-75: "Ma perch'io veggio te ne lo 'ntelletto / fatto di pietra, e, impetrato, *tinto*, / sí che t'abbaglia il lume del mio detto") viene rafforzato il riferimento ovidiano, dato che il "tinto" corrisponde perfettamente all'effetto del "Piramo a la gelsa"⁴². Tra i misteriosi significati e eventi della "pianta dispogliata" della cui comprensione l'oscura mente di DANTE è incapace non può non essere compreso quello della fioritura purpurea, che allude certamente ai misteri della passione, morte e resurrezione di Cristo. E se si ricorda che nella cultura medievale era ampiamente diffusa l'interpretazione cristologia di Piramo, si inizia ad avere un'idea della complessità semantica di queste allusioni mitologiche e del loro intrecciarsi con altri riferimenti biblici e teologici.

Qui posso citare solo alcuni dei miti ovidiani presenti in questi canti (che richiederanno un'analisi più ampia, completa e approfondita, non ancora compiuta dagli studiosi) da Proserpina,⁴³ mito collegato con i cicli della vegetazione,⁴⁴ la quale appare come prefigurazione di Matelda,⁴⁵ alle immagini classiche dell'età dell'oro,⁴⁶ dal mito erotico di Leandro ed Ero⁴⁷ all'invocazione alla Musa tanto ricca di riferimenti classici. Merita poi un'attenzione particolare l'insistita allusione al mitico pastore Argo e ai suoi cento occhi (*Purg.* XXIX, 95), ma anche alla sua morte per mano di Mercurio (*Purg.* XXXII, 64-68), che lo aveva addormentato raccontandogli il mito di Pan e Siringa (proprio una storia di metamorfosi vegetale, dello stesso tipo di quella di Dafne). Questa storia si legge nel primo libro delle *Metamorfosi* (vv. 568-747), e accanto al richiamo ovidiano, per raffigurare il suo *assonnare*, DANTE rivela anche l'uso che egli fa dei miti antichi per tutto il poema: "S'io potessi ritrar come assonnaro / li occhi spietati udendo di Siringa, / li occhi a cui pur vegghiar costò sí caro; // come pintor che con essempro pinga, / disegnerei com'io m'addormentai". In questo caso dunque l'addormentarsi di Argo nel mito ovidiano serve a DANTE da modello (*essempro*) per ritrarre il suo proprio, in quanto a entrambi i personaggi gli occhi si chiudono per la dolcezza di un canto.⁴⁸ Ma accanto alle somiglianze tra il sonno di Argo e quello di DANTE, si trovano anche delle differenze talmente forti da indurre a descrivere l'analogia tra il modello ovidiano e il ritratto dantesco come una "negated analogy". È stato P. S. HAWKINS⁴⁹ a mettere in relazione

41 *Purg.*, XXXIII, 38-39.

42 FORNARO, *Op. cit.*, p.43.

43 Vedi: *Purg.*, XXVIII, 49-51 che ha come fonte: *Met.* V, pp.341-408.

44 Vedi per es. la spiegazione di GIOVANNI DI GARLANDIA: *Integumenta Ovidii: poemetto inedito del secolo 13.*, a cura di F. GHISALBERTI, Casa ed. G. Principato, Messina 1933, pp.64-65.

45 E. RAIMONDI, *Rito e storia nel I canto del Purgatorio*, in *Metafora e storia: studi su Dante e Petrarca*, Einaudi, Torino 1982, pp. 68-9. Singleton vede in Matelda un altro richiamo mitico (anche ovidiano): ad Astrea, dea, della giustizia che viene menzionata anche in *Met.* I, 150.

46 La caratteristica della descrizione del *Purg.* XXVII, 135: "che qui la terra sol da sé produce." era già quella dell'età dell'oro nelle *Met.* I. 101-102.

47 I versi 70-75 del canto XXVIII del *Purgatorio* rievocano il mito di Ero e Leandro che è narrato anche nella lettera XIX delle *Heroides* ovidiane.

48 CHIAVACCI LEONARDI, *Purgatorio*, 582.

49 HAWKINS, P. S., *Transfiguring the Text*, in: *Dante's testaments: essays in scriptural imagination*, Stanford University Press, Stanford 1999, pp.180-193. Anche: SCHNAPP, "Trasfigurazione e metamorfosi nel Paradiso dantesco", in *Dante e la Bibbia* (a c. di G. BARBLAN), Olschki, Firenze 1988, pp.273-287. Sul problema dell'indicibilità in questo passo vedi: G. LEDDA, *La guerra della lingua. Ineffabilità, retorica e narrativa nella "Commedia" di Dante*, Longo, Ravenna 2002, pp.236-242.

il riferimento al passo ovidiano citato da DANTE nella descrizione dell'addormentarsi del pellegrino, con l'allusione all'episodio evangelico della Trasfigurazione che offre invece il modello per il suo risveglio. Nel mito ovidiano il sonno conduce Argo, decapitato da Mercurio, a una rapida morte, mentre DANTE personaggio sarà risvegliato dalle parole di Matelda ("Surgi: che fai?")⁵⁰, che sono anche quelle con le quali Gesù fa rialzare i discepoli gravati dal sonno ("gravati erant somno", Lc. 9.32) nell'episodio della Trasfigurazione: "Surgite, et nolite timere», Mt. 17.7). Dunque, come afferma lo studioso americano e poi G. LEDDA in questo caso si tratta di un'analogia non molto appropriata, che "sottolinea la distanza e la differenza tra l'incubo infernale ovidiano, col sonno ingannevole che porta alla decapitazione, e il sonno sicuro del pellegrino ormai salvo nell'Eden, circondato da canti celestiali."⁵¹

Le allusioni mitologiche dei canti del Paradiso terrestre si intrecciano con la presenza fondamentale delle immagini vegetali di origine biblica, tra cui spiccano subito il giardino dell'Eden con la divina foresta⁵² (che sta in contrapposizione rispetto alle selve dell'*Inferno*,⁵³ sia quella del canto proemiale,⁵⁴ sia quella dei suicidi⁵⁵), e la pianta dispogliata⁵⁶ con tutti gli eventi che la riguardano. E la straordinaria importanza del simbolismo vegetale in questi canti è confermata dal suo coinvolgere anche lo stesso protagonista, che è così presentato negli ultimi versi della cantica: "rifatto sí come piante novelle / rinovellate di novella fronda, / puro e disposto a salire a le stelle." Immagine che compie quella posta in chiusura del primo canto (*Purg.*, I, 133-136: "oh meraviglia! ché qual elli scelse / l'umile pianta, cotal si rinacque / subitamente là onde l'avelse"), di ascendenza virgiliana (*Aen.* VI, 143-144).

E perfino il motivo profetico, così importante in questi canti che contengono le prime investiture profetiche di DANTE e presentano una ampia riscrittura di immagini e temi provenienti dei libri profetici della Bibbia, soprattutto sull'Apocalisse, mostra una compresenza di elementi biblici e classici (XXXIII, 46-51).

La complessità dell'intreccio fra i miti di metamorfosi vegetale e le altre allusioni mitologiche e classiche, ma anche delle molteplici relazioni che si stabiliscono fra questi motivi mitici e i molti e fondamentali elementi biblici, richiederà dunque un'analisi puntuale e approfondita delle singole allusioni e dei molti rapporti che si vengono a creare. È un lavoro che non è stato ancora svolto dagli studiosi e che sarà uno degli obiettivi delle ricerche che sto portando avanti per la mia tesi di dottorato.

50 V. 72.

51 G. LEDDA, *op. cit.*, p.241.

52 Sulla "divina foresta" vedi: P. S. HAWKINS, "Watching Matelda", in *The poetry of allusion*, pp.181-201.

53 Sul sostantivo "foresta" ch'è opposto simbolicamente al luogo infernale della "selva": P. SABBATINO, *L'Eden della nuova poesia* (Pg. XXVIII-XXXIII), in *L'Eden della nuova poesia*, L. S. Olschki, Firenze 1991, pp.61-62.

54 Sulla "selva oscura": A. PEGORETTI: *La "selva oscura" come regio dissimilitudinis*, in: *Dal "lito deserto" al giardino: la costruzione del paesaggio nel Purgatorio di Dante*, Bononia University Press, Bologna 2007, pp.43-52.

55 Sulla simbolica dell'aridità della selva dei suicidi: PRANDI, S., *Il diletto legno: aridita e fioritura mistica nella Commedia*, L. S. Olschki, Firenze 1994, pp.73-74.

56 Sulla "pianta dispogliata": L. PERTILE, *La pianta*, in *La puttana e il gigante. Dal Cantico dei Cantici al Paradiso Terrestre di Dante*, Longo, Ravenna 1998, pp.163-196.

3. Il senso figurale dei miti ovidiani e il tema dell'incoronazione poetica nel I canto del *Paradiso*

3.1 Il senso figurale dei miti ovidiani nel I canto del *Paradiso*

Nel *Paradiso* troviamo il processo del "trasumanar", una metamorfosi opposta alle trasformazioni degradanti dell'Inferno. Già FRANCESCO DA BUTI nel suo commento al canto I del *Paradiso* oppone al concetto di "trasumanar" quello di "disumanar": grazie all'innato libero arbitrio, l'uomo può seguire i piani divini o rifiutarli. E indica anche la fonte boeziana del concetto dantesco: "si disumanano e diventano bestie varie, secondo vari vizi, come dice ... Boezio". Ma DANTE poteva trovare anche l'opposta trasformazione, il "trasumanar", il ridiventare uno con Dio, in BOEZIO, che nel quarto libro della *Consolatio philosophiae* scrive del processo di "diventare dèi".⁵⁷

La cantica del *Paradiso* comincia con due allusioni a metamorfosi ovidiane, tutt'e due legate a forze divine, ma tra le quali – anche se lo stesso DANTE non lo rende esplicito – si sente un contrasto significativo. L'episodio di Marsia⁵⁸ che, sconfitto da Apollo nella sfida musicale, fu legato ad un albero e scorticato, viene menzionato da DANTE nel canto I del *Paradiso*⁵⁹, nel corso della grande invocazione poetica ad Apollo. Ed è la figura mitologica di Glauco⁶⁰ ad essere scelta da DANTE per illustrare la trasformazione opposta a quella bestiale e cioè l'ascesa e l'accesso al regno di Dio: "Nel suo aspetto tal dentro mi fei, / qual si fé Glauco nel gustar de l'erba / che, l'fé consorto in mar de li altri dèi. // Trasumanar significar per verba / non si poria; però l'esempio basti / a cui esperienza grazia serba".⁶¹ Sappiamo che il ricorso ai miti antichi, sebbene rapido e conciso, non è mai casuale nel poema dantesco e che il mito chiamato in causa assume sempre un certo significato strutturale.⁶² Nelle due metamorfosi menzionate nel canto I del *Paradiso* possiamo osservare la contrapposizione tra le diverse sentenze divine: la punizione crudele da parte dell'antico dio della musica è motivata dalla superbia e presunzione di Marsia. Al contrario, il trasumanare vissuto dal personaggio-Dante, nell'innalzarsi al cielo attraverso la sfera del fuoco, viene illustrata tramite l'esempio di Glauco,⁶³ ed è il risultato della grazia divina.

Questi due esempi mitologici hanno entrambi un carattere fortemente figurale, ma sono di segno diverso: il primo (quello di Marsia) è negativo, il secondo (quello di Glauco) è positivo. Mentre Marsia sfida superbamente e follemente la divinità, DANTE ne invoca umilmente l'aiuto; chiede di essere svuotato, liberato dalla corporeità dei propri limiti umani, per divenire vaso nel quale possa soffiare l'ispirazione divina. Marsia è citato quindi

57 Cfr. BOEZIO, *Consolatio philosophiae*, IV, 3: "Est igitur praemium bonorum, quod nullus deterat dies, nullius minuat potestas, nullius fuscet improbitas, deos fieri". Cfr. in proposito anche GUTHMÜLLER, "Che par che Circe li avesse in pastura", pp.254-255.

58 *Met.*, VI, 382-400.

59 Vv. 19-21.

60 La storia di Glauco è raccontata nei versi 898-968 del libro XIII delle *Metamorfosi*: egli fu un pescatore di Beozia, di cui OVIDIO narra che si tramutò in un dio marino, avendo assaggiato un'erba crescente lungo le rive del mare e che faceva rivivere i pesci da lui deposti sulla riva.

61 *Par.*, I, 67-72.

62 GUTHMÜLLER, "Che par che Circe li avesse in pastura", p.243.

63 Dei paralleli tra la storia ovidiana di Glauco e la trasformazione dantesca vedi: D. CLAY, *The Metamorphosis of Ovid in Dante's Comedia*, 1997, 82-84.

come una sorta di figura rovesciata di DANTE, e a questo mito ovidiano sarà sovrapposto un modello figurale biblico. Infatti, quando DANTE chiede al dio di essere fatto *vaso* della virtù divina, allude evidentemente al modello di SAN PAOLO – che è designato più volte nel poema proprio con l'epiteto biblico di *vas electionis* (Act 9, 15): "lo vas d'elezione" (*Inf.* II, 28); "il gran vasello / de lo Spirito Santo" (*Par.* XXI, 127-128) – : dunque il modello classico ovidiano viene rovesciato e corretto in senso cristiano grazie all'integrazione del modello biblico.⁶⁴ L'esempio di Glauco invece viene presentato nel canto come un modello mitico dell'andare oltre l'umano, della metamorfosi verso una condizione divina, cioè della *deificatio*. Ma è un esempio pagano da superare: il poeta cristiano, viaggiatore del paradiso, non ottiene infatti questa trasformazione per virtù di un'erba magica, ma attraverso lo sguardo di Beatrice, nel quale si riflette la luce divina e attraverso il quale la grazia scende sull'uomo.⁶⁵

3.2 L'amato alloro e il tema dell'incoronazione poetica

Sono i versi 13-15 e 22-33 dell'invocazione ad Apollo l'unico luogo dell'intera sua opera dove DANTE fa esplicita allusione al mito di Dafne e alla sua metamorfosi nell'alloro, la pianta che è simbolo della gloria:⁶⁶

O buono Apollo, all'ultimo lavoro
 fammi del tuo valor sí fatto vaso, /
 come dimandi a dar l'amato alloro." ...
 O divina virtù, se mi ti presti
 tanto che l'ombra del beato regno
 segnata nel mio capo io manifesti,
 vedra'mi al piè del tuo diletto legno
 venire, e coronarmi de le foglie
 che la materia e tu mi farai degno.
 Sì rade volte, padre, se ne coglie
 per trionfare o cesare o poeta,
 colpa e vergogna de l'umane voglie,
 che parturir letizia in su la lieta
 delfica deità dovria la fronda
 peneia, quando alcun di sé asseta.

DANTE ricorda qui il mito, narrato da OVIDIO nelle *Metamorfosi* (l. 452-567), secondo il quale Dafne, inseguita da Apollo che se ne era innamorato, disperata chiede al padre Peneo di aiutarla, facendole perdere il suo aspetto attraente che tanto la espone al pericolo (545-546: "Fer, pater, "inquit" opem! si flumina numen habetis, / qua nimium placui, mutando perde figuram!"), ed è così che ella viene tramutata in una pianta di alloro. Ma ciononostante Apollo non cessa di amarla e si rivolge a lei con queste parole: "Poiché non puoi essere la mia consorte, ebbene sarai il mio albero. La mia chioma, la mia cetra, la mia faretra saranno sempre inghirlandate di te, o, alloro".⁶⁷ Stando al tipo di metamorfosi descritta, dobbiamo osservare che, seppure a livello naturale-esistenziale si tratterebbe di un cambiamento de-

64 LEDDA, *Dante*, p.116.

65 LEDDA, *Dante e le metamorfosi della visione*.

66 BRUNETTI, *All'ombra del lauro: nota per Cino e Petrarca*, p.844.

67 Traduzione di: FARANDI VILLA, p.83.

gradante, in quanto ci troviamo di fronte a un essere umano tramutato in una pianta, nel caso di Dafne riscontriamo una metamorfosi vegetale che non può fungere da esempio di degradazione, anzi simbolicamente essa assume un significato più alto: nella nuova forma diviene infatti il simbolo della gloria e, in particolare per DANTE, della gloria poetica.

Negli anni in cui DANTE scrive la *Commedia*, infatti, era stato riportato in vita l'antico rito dell'incoronazione poetica con foglie di lauro. Nel 1315, poco tempo prima dunque della stesura di questo canto, era stato incoronato a Padova il poeta ALBERTINO MUSSATO, autore della tragedia latina *Ecerinis*,⁶⁸ e questo fatto non poteva non essere dolorosamente presente alla coscienza dell'autore della *Commedia* che, all'altezza del *Paradiso*, per la prima volta esprime questo desiderio.⁶⁹ DANTE era ben consapevole del valore e della novità della sua arte, e ciò si evidenzia in diversi luoghi della *Commedia*, quando ad esempio, pone se stesso come sesto tra i poeti classici della "bella scola" (Inf. IV, 102): OMERO, ORAZIO, OVIDIO, LUCANO E VIRGILIO. Dante era dunque profondamente consapevole di meritare quella incoronazione poetica che era stata concessa ad altri e negata a lui. Dell'importanza che questo problema assunse negli ultimi anni della vita del poeta sono testimoni le due *Egloghe* in cui egli reagisce al suggerimento datogli da GIOVANNI DEL VIRGILIO, che nella sua prima epistola gli proponeva di scegliere un tema diverso e una lingua diversa (cioè il latino), promettendogli, se DANTE avesse seguito il suo consiglio, l'incoronazione poetica a Bologna. Nella sua risposta in forma di ecloga, DANTE dichiara di voler ricevere la corona di poeta solo dopo esser ritornato in patria (a Firenze): (vv. 42-44: "Nonne triumphales melius pexare capillos / et patrio, redeam si quando, abscondere canos / fronde sub inserta solitum flavescere Sarno?"); e precisa di voler essere incoronato di lauro e di edera proprio per la *Commedia*, dopo aver finito il *Paradiso*: ".... Cum mundi circumflua corpora cantu / astricoleque meo, velut infera regna, patebunt, / devincire caput hedere lauroque iuvabit"⁷⁰.

Il tema dell'incoronazione poetica, poi, appare in altri due luoghi della *Commedia*; nel canto XI *Purg.* (vv. 91-99):

Oh vana gloria de l'umane posse!
com poco verde in su la cima dura,
se non è giunta da l'etati grosse!
Credette Cimabue nella pintura
tener lo campo, e ora ha Giotto il grido,
sí che la fama di colui è scura:
cosí ha tolto l'uno a l'altro Guido
la gloria della lingua; e forse è nato
chi l'uno e l'altro cacerà del nido.

Dove, interpretando la *cima* del v. 92, come 'fronte', secondo la proposta di ROBERT HOLLANDER⁷¹ e supponendo che DANTE nei versi 98-99 pensi a sé stesso (come già i primi commentatori

68 Sul tema vedi: E. RAIMONDI, "Una tragedia del Trecento", in *Metafora e storia: studi su Dante e Petrarca*, Einaudi, Torino 1982, pp.147-162.

69 CHIAVACCI LEONARDI, p.11.

70 vv. 48-50. In trad.: "Quando i corpi rotanti intorno all'universo e gli abitatori / del cielo saranno, come i regni inferi, palesi nel mio canto, / mi piacerà cingermi il capo d'edera e d'alloro".

71 *Dante's self-laureation*, 1994.

avevano osservato⁷²), si tratterebbe di una "auto-incoronazione": e pertanto, in questo suo atto, DANTE poeta compirebbe lo stesso gesto fatto da Apollo, incoronandosi con l'alloro.

Il desiderio manifestato nelle *Egloghe*, dunque, di essere ornato con il lauro nel luogo del battesimo e per "il poema sacro", ritorna nei versi 1-12 del canto XXV del *Paradiso*:

Se mai continga che 'l poema sacro
al quale ha posto mano e cielo e terra,
sì che m'ha fatto per molti anni macro,
vinca la crudeltà che fuor mi serra
del bello ovile ov' io dormi' agnello,
nimico ai lupi che li danno guerra;
con altra voce omai, con altro vello
ritornerò poeta, e in sul fonte
del mio battesimo prenderò 'l cappello;
però che ne la fede, che fa conte
l'anime a Dio, quivi intra' io, e poi
Pietro per lei sì mi girò la fronte.

In queste terzine le due corone – quella del poeta e quella della fede per la quale Pietro ha incoronato DANTE come testimone nel canto precedente – appaiono quasi come la stessa corona,⁷³ rappresentando così simbolicamente la duplice essenza e il duplice scopo della cantica del *Paradiso*.

Bibliografia

- ALIGHIERI, D., *Commedia* (a c. di A.M. CHIAVACCI LEONARDI), Zanichelli, Bologna 2001.
- ANGELINI, C., *Canto XIII*, in *Lectura Dantis Scaligeri*, in *Lectura Dantis Scaligeri I.*, Le Monnier, Firenze 1971, pp.428-445.
- BALDELLI, I., *Il canto XIII dell' "Inferno"*, in *Nuove Letture Dantesche*, Casa di Dante in Roma, Felice Le Monnier, Firenze 1970, pp.33-45.
- BARNES, J. C., in *Inferno XIII*, in: *Dante soundings : eight literary and historical essays* (ed. by DAVID NOLAN), Irish Academic Press, Dublin 1981, pp.28-58.
- Bartholomaeus Anglicus. De proprietatibus rerum: texte latin et réception vernaculaire*, Brepols, Turnhout 2005.
- BIGI, E., "Pier della Vigna", in *Enciclopedia Dantesca*, Istituto della Enciclopedia italiana, Roma 1984, vol. IV, pp.511-516.
- BIOW, D., "From Ignorance to Knowledge: The Marvelous in *Inferno* 13", in *The Poetry of Allusion* (a c. di R. JACOFF, J.T. SCHNAPP), Stanford U.P., Stanford 1991, pp.45-61.
- BOEZIO, SEVERINO A.M., *La consolazione della filosofia* (a c. di O. DALLERA), Milano, Rizzoli, 1991.
- BOITANI, P., *Il tramonto, i fiori e le foglie: tradizione e immagini tragiche*, in *Il tragico e il sublime*, Il Mulino, Bologna 1992, pp.117-169.

72 per es. LANA.

73 CHIAVACCI LEONARDI, p.450.

- BROWNLEE, K., "Pauline vision and ovidian speech in «Paradiso» I", in *The Poetry of Allusion*, 1991, pp.202-213.
- BRUGNOLI, G., *Forme ovidiane in Dante, Aetates Ovidiane. Lettori di Ovidio dall'Antichità al Rinascimento* (a c. di I. GALLO e L. NICASTRO), Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1995, pp.239-259.
- BRUNETTI, G., "All'ombra del lauro: nota per Cino e Petrarca", in *La lirica romanza del medioevo. Storia, tradizioni, interpretazioni* (a c. di F. BRUGNOLO e F. GAMBINO), Unipress, Padova 2009, pp.825-850.
- CARRAI, S., "Matelda, Proserpina e Flora (per *Purgatorio* XXVIII)", in *L'Alighieri. Rassegna dantesca*, Nr. XXX (2007), pp.49-64.
- CASSELL, A.K., "Pier della Vigna metamorphosis: iconography and history", in *Dante, Petrarch, Boccaccio: studies in the Italian Trecento in honor of Charles S. Singleton* (ed. by A. S. BERNARDO and A. L. PELLEGRINI), Center for Medieval & Early Renaissance Studies, Binghamton 1983, pp.31-76.
- CIOFFI, C. A., "Il cantor de' bucolici carmi: The Influence of Virgilian Pastoral on Dante's Depiction of the Earthly Paradise", in AA.VV., *Lectura Dantis Newberryana*, Northwestern U.P., Evanston (Ill.) 1988, pp.93-122.
- CLAY, D., "The Metamorphosis of Ovid in Dante's *Comedia*", in M. PICONE-T. CRIVELLI (a cura di), *Dante. Mito e poesia. Atti del secondo Seminario dantesco internazionale*, Franco Cesati, Firenze 1997, pp.69-85.
- CRIMI, G., "Una metafora vegetale...", in *La metafora in Dante* (a c. di M. ARIANI), Olschki, Firenze 2008, pp.113-147.
- DE GARLANDIA, G., *Integumenta Ovidii: poemetto inedito del secolo 13.* (a c. di F. Ghisalberti), G. Principato, Messina 1933.
- DEL VIRGILIO, G., *Giovanni del Virgilio espositore delle Metamorfosi* (introd. di F. GHISALBERTI), L.S. Olschki, Firenze 1933.
- D'ORLÉANS, A.: *Arnolfo d'Orléans: un cultore di Ovidio nel secolo 12.* (memoria del Prof. F. GHISALBERTI), Hoepli, Milano 1932.
- D'OVIDIO, F., "Canto di Pier della Vigna", in *Ugolino, Pier della Vigna, i simoniaci*, A. Guida, Napoli 1932, pp.117-278.
- DRAELANTS, I. (a cura di), *Le Liber de virtutibus herbarum, lapidum et animalium: un texte à succès attribué à Albert le Grand*, Sismel-Edizioni del Galluzzo, Firenze 2007.
- FERRUCCI, F., *Le due mani di Dio: il cristianesimo e Dante*, Fazi, Roma 1999.
- FORNARO, P.P., *Piramo e Tisbe al lazaretto (antropologia e letteratura: Ovidio, Agostino, Dante, Manzoni)*, in *Metamorfosi con Ovidio*, L.S. Olschki, Firenze 1994, pp.7-59.
- FRECCERO, J., *Il segno di Satana*, in *Dante. La poetica della conversione*, Il Mulino, Bologna 1989, pp.227-244.
- GUTHMÜLLER, B., "«Par che Circe li avesse in pastura» (*Purg.* XIV, 42). Mito di Circe e metamorfosi nella *Commedia*", in *Dante. Mito e poesia*, 1997, pp.235-256.
- HARSÁNYI P., *Növénnyévaltozások Ovidius "Metamorphosis"-aiban*, Győri Ujság Könyvnyomda és Kiadóvállalat, Győr 1908.

- HAWKINS, P. S., *Transfiguring the Text*, in *Dante's testaments: essays in scriptural imagination*, Stanford University Press, Stanford 1999, pp.180-193.
- HAWKINS, P.S., "Watching Matelda", in *The poetry of allusion*, 1991, pp.181-201.
- HOLLANDER, R., "Dante's Self-Laureation", in *Rassegna Europea di Letteratura Italiana*, 3 (1994), pp.35-48.
- IZZI, G., *Nesso*, in *Enciclopedia Dantesca*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1984, vol. IV, p.42.
- KELEMEN J., *A nyelvi moralitás: a nyelvi contrappasso*, in *A filozófus Dante. Művészet- és nyelvelméleti expedíciók*, Atlantisz, Budapest 2002, pp.122-127.
- LEDDA, G., "Dante e le metamorfosi della visione", in *Griseldaonline*, n. VIII (2008-2009).
- LEDDA, G., *La guerra della lingua. Ineffabilità, retorica e narrativa nella "Commedia" di Dante*, Longo, Ravenna 2002.
- LEDDA, G., *Memoria biblica e memoria classica nella "Commedia"*, in *Dante*, Il Mulino, Bologna 2008, pp.99-119.
- LEVENSTEIN, J., "The re-formation of Marsyas in «Paradiso» I", in *Dante for the new millennium* (ed. by T. BAROLINI and H.W. STOREY), Fordham University press, New York 2003, pp.408-421.
- LORCH, M.-LORCH, L., "Metaphor and metamorphosis: *Purgatorio* 27 and *Metamorphosis* 4", in *Dante and Ovid: essays in intertextuality* (ed. by M.U. SOWELL), Medieval & Renaissance Texts & Studies, Binghamton 1991, pp.99-122.
- OVIDIO NASONE, P., *Lettere di eroine* (trad., note di G.P. ROSATI), BUR, Milano 2001.
- OVIDIO NASONE, P., *Le metamorfosi* (trad. di G. FARANDA VILLA, note di R. CORTI), BUR, Milano 2001.
- PARATORE, E., "Ovidio" in *Enciclopedia Dantesca*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1984, vol. IV, pp.225-236.
- PARATORE, E., *Ovidio e Dante*, in *Nuovi saggi danteschi*, Signorelli, Roma 1973, pp.45-100.
- PEGORETTI, A., *Dal "lito diserto" al giardino: la costruzione del paesaggio nel Purgatorio di Dante*, Bononia University Press, Bologna 2007.
- PERTILE, L., *La pianta*, in *La puttana e il gigante. Dal Cantico dei Cantici al Paradiso Terrestre di Dante*, Longo, Ravenna 1998, pp.163-196.
- PETROCCHI, G., *Canto XIII*, in: *Lectura Dantis neapolitana, Inferno* (dir. P. GIANNANTONIO), Loffredo, Napoli 1986, pp.231-242.
- PICONE, M., "Dante e i miti", in *Dante. Mito e poesia* (a c. di M. PICONE-T. CRIVELLI), 1997, pp.21-32.
- PICONE, M., "L'Ovidio di Dante", in *Dante e la „bella scola” della poesia. Autorità e sfida poetica* (a c. di A.A. IANNUCCI), Longo, Ravenna 1993, pp.107-144.
- PICONE, M., "Purgatorio XXVII: passaggio rituale e *translatio poetica*", *Medioevo Romano*, XII (1987), num. 2., pp.389-402.
- PIEROTTI, G.L., "Ovidio e Onorio nei canti dell'Eden", in *L'Alighieri. Rassegna dantesca*, Nr. XXXIII (2009), pp.23-44.
- PRANDI, S., *Il diletto legno: aridita e fioritura mistica nella Commedia*, L.S. Olschki, Firenze 1994.

- PRESS, L., "Modes of Metamorphosis in the «Comedia»: The case of «Inferno» XIII", in J.C. BARNES-J. PETRIE (ed.s), *Dante and His Literary Precursors. Twelve Essays*, Four Courts Press, Dublin 2007, pp.201-220.
- RAIMONDI, E., *Rito e storia nel I canto del Purgatorio*, e *Una tragedia del Trecento*, in *Metafora e storia: studi su Dante e Petrarca*, Einaudi, Torino 1982, pp.65-94; pp.147-162.
- ROSSINI, A., *Dante and Ovid. A comparative study of narrative techniques*, in «Dissertation Abstracts International», LXI, University of Toronto, Toronto 2000.
- SABBATINO, P., *L'Eden della nuova poesia* (Pg. XXVIII-XXXIII), in *L'Eden della nuova poesia*, L.S. Olshki, Firenze 1991, pp.45-124.
- SCHNAPP, J.T., "Trasfigurazione e metamorfosi nel *Paradiso* dantesco", in AA.VV., *Dante e la Bibbia*, Sardini, Bornato in Franciacorta 2007, pp.273-287.
- SINGLETON, CH.S., *Matelda; Virgo ovvero la Giustizia in La poesia della Divina Commedia*, Il Mulino, Bologna 1999, pp.337-375.
- SPITZER, L., *Il canto XIII dell'Inferno*, in *Lettture Dantesche: Inferno*, Vol. I (a c. di G. GETTO), Sansoni, Firenze 1965, pp.223-248.
- STEPHANY, W.A., "L'autoadempimento delle profezie di Pier della Vigna: l'«Elogio di Federico II» e «Inferno XIII»", in *Studi americani su Dante* (a c. di G.C. ALESSIO e R. HOLLANDER), F. Angeli, Milano 1989, pp.37-62.
- VAZZANA, S., *Ovidio è il terzo (Indice dei luoghi ovidiani della "Commedia")*, in *Dante e la bella scola*, Edizioni dell'ateneo, Roma 2002, pp.123-151.
- VILLA, C., *Canto XIII, Lectura Dantis Turicensis*, 1: *Inferno* (a c. di G. GÜNTERT e M. PICONE), F. Cesati, Firenze 2000, pp.183-191.
- VIRGILIO, *Eneide* (a c. di E. CETRANGOLO), Bompiani, Milano 1994.